

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Livres reçus

François Albera et Jean Antoine Gili



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4392>

DOI : 10.4000/1895.4392

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 237-247

ISBN : 978-2-2913758-6-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera et Jean Antoine Gili, « Livres reçus », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4392> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4392>

© AFRHC

qu'elle aide sans l'égarer», lui prêtant une *puissance de multiplication*

égale à celle de la littérature et dès lors une «sécurité nouvelle assurée dans le temps». Quant aux effets sur la pratique artistique, elle tient au fait que la reproduction photographique a «tout d'abord rendu visible la matérialité de l'œuvre, rayures, fissures, empâtements, etc.» qui est mise au centre de la pratique des artistes et devient même le but principal de certaines œuvres d'art : ainsi les collages cubistes, surréalistes jouant des différences de matières, puis Dubuffet, Fautrier, Pollock, etc. jouant de l'épaisseur même de la matière picturale. La recherche de la perfection dans les reproductions d'œuvres destinées au grand public en sont venues au contraire à négliger les aspérités physiques, la matière même. A mesure que les toiles de Mondrian ou Malévitch vieillissaient, les originaux paraissaient aux visiteurs ternes, imparfaites et «sales» par rapport aux diapositives ou aux reproductions sur papier glacé qu'ils étaient habitués à voir. L'auteur rapproche cette situation des convictions minimalistes et conceptuelles donnant la prééminence à l'idée sur la matière : «tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée...» (Sol Le Witt).

D'autres articles sont à citer dans ce numéro tel celui de Lothar Müller qui développe une «poétique du papier» en étudiant la rencontre de la presse d'imprimerie et du papier qui n'est pas aussi prédéterminée que McLuhan a pu le laisser entendre dans sa *Galaxie Gutenberg*. Ou celui de Stéphane Roy, «Techniques de gravure et statut du graveur en France au XVIII^e siècle», insistant en particulier sur les appareils permettant de reproduire un portrait, un profil avec le maximum de rapidité et d'exacti-

tude (le physionotrace par exemple) et qui viennent s'articuler avec les techniques de duplication de l'estampe. Ou Jan von Brevern qui étudie la campagne photographique de l'ingénieur italien Pio Paganini dans les Alpes Apouanes non loin de Carrare, en 1878 et le passage de la photographie au dessin phototopographique. Dans le domaine du son, on signalera encore l'étonnant «Hitler's Voice. The louspeaker under National Socialism» de Cornelia Epping-Jäger. On sait combien la figure de l'orateur fut centrale dans le dispositif politique des nazis et on évoque souvent sans beaucoup de précision le fait que Hitler utilisa les moyens de communication de masse comme la radio. Or jusqu'en février 1933 le parti nazi ne recourait pas à ce média. Goebbels, dans son journal, le stigmatise même comme «le moyen moderne de l'embourgeoisement» : «chacun chez soi ! l'idéal du bourgeois !...» Toutefois dans la préparation du 1^{er} mai 1933, il fut décidé de recourir à la radio pour élargir l'auditoire de Hitler. Or la voix du Führer surprit les auditeurs et les déçut, elle semblait manquer d'énergie... Lors de la manifestation du Templehofer Feld, peu après, les stratèges du parti, travaillant avec une compagnie d'électricité, s'efforcèrent d'installer des systèmes d'amplification afin d'occuper un espace de 50 000 mètres carré qui permettent d'abolir la distance spatiale entre la foule et l'orateur. On entraînait dans la problématique des mises en scène de la voix du dictateur et des dispositifs permettant de lui assurer un maximum d'efficacité. Et on opta largement – l'auteur n'en parle pas – pour des collectifs d'auditeurs ou de téléspectateurs afin d'éviter l'isolement délétère que craignait Goebbels.

François Albera

Livres reçus

Sandra Alvarez de Toledo (dir.), *Ritwik Ghatak, Des films du Bengale*, Paris, L'Arachnéen, 2011, 411 p. La première monographie en français sur ce grand cinéaste bengali découvert tardivement et qui demeure mal connu. Voir dans ce numéro les Notes de lecture.

Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011, 351 p. Le XXI^e siècle sera bazinien, dit Thomas Elsaesser, sans ajouter toutefois, «ou ne sera pas». Un volume collectif de contributions célébrant l'importance de l'œuvre critique et théorique bazinienne et la nécessité proclamée d'«ouvrir Bazin». Voir dans ce numéro les Notes de lecture.

Adriano Aprà (dir.), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Venise/Pesaro, Marsilio/Mostra del Nuovo Cinema, 2011, 342 p. Chaque année, le festival de Pesaro rend hommage à un cinéaste italien. A cette occasion, Adriano Aprà a rassemblé une série d'études sur Bertolucci : des textes transversaux et des analyses de chacun des films. Comme toujours dans la collection, les meilleurs spécialistes sont convoqués pour présenter une approche très fouillée de l'auteur de *Novecento* et du *Dernier Empereur*. Après les écrits de Bertolucci, *La mia magnifica ossessione*, parus chez Garzanti en 2010, l'ensemble réuni ici constitue la meilleure mise en perspective d'un metteur en scène à nouveau au travail.

Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011, «Champs Arts», 490 p. Déjà ordonnateurs, en 2008, d'un premier recueil de

textes – *le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)* (voir le compte rendu dans 1895, n° 58) –, ces deux enseignants de l'université de Paris I présentent une anthologie de plus d'une centaine de textes. Souvent difficiles à trouver, beaucoup d'entre eux sont de surcroît spécialement traduits pour cette édition, de l'allemand et de l'anglais par Daniel Banda, de l'espagnol, de l'anglais et de l'italien par José Moure, et du russe par Frédéric Verger. Cette abondance d'inédits en langue française rend l'ouvrage essentiel pour mesurer l'ampleur de la réflexion autour du cinéma des années vingt aux années cinquante et les mutations dans ce type même d'ouvrage anthologique si on le compare à ses devanciers (Marcel L'Herbier, Marcel Lapiere, Pierre Lherminier, Pierre Leprohon pour la langue française et bien d'autres en anglais, italien et allemand).

Albero Barbera (dir.), *Noi credevamo. Il Risorgimento secondo Martone*, Turin/Milan, Museo nazionale del cinema/Il castoro, 2011, 232 p. Autour du film de Mario Martone (voir ci-dessous), le Musée du cinéma de Turin a organisé une remarquable exposition photographique dont le présent ouvrage constitue le catalogue. A noter, outre les documents iconographiques, des entretiens avec Martone, le chef opérateur Renato Berta, le scénariste Giancarlo De Cataldo, l'acteur Luigi Lo Cascio, le producteur Carlo Degli Esposti.

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Marsannay-la-Côte, Chromatika, 2010, 127 p. Réflexion philosophique sur la notion d'image chez Jean-Luc Godard. Voir les Notes de lecture de ce numéro.

Claudio Biondi, *Elio Petri. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Turin, Lindau, 2011, 148 p. Un nouveau titre dans une collection de monographies

consacrées à des œuvres phares du cinéma italien, ici le film primé à Cannes et lauréat d'un oscar à Hollywood. Belle analyse d'une œuvre exemplaire pour comprendre les mécanismes du pouvoir et la schizophrénie de l'individu qui veut incarner l'autorité.

Gian Piero Brunetta (dir.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologne, Il Mulino, 2011, 416 p. (+ dvd).

Proposé par l'Istituto Veneto, les textes rassemblés ici abordent l'usage des mythes et leur transformation par le cinéma. Non limité au cinéma italien, l'ouvrage est enrichi par des textes de praticiens, le scénariste Vincenzo Cerami, les cinéastes Franco Piavoli et Luigi Di Gianni, et par un dvd de Folco Quilici, *Viaggiatori nel mito*.

Michel Cadé (dir.), *La Retirada en images mouvantes*, Canet-Perpignan, Trabucaire-Institut Jean-Vigo, 2010, 179 p. + dvd

A propos des archives cinématographiques de la *Retirada*, « la plus grande migration forcée des années 1930 en Europe », soit l'exode des populations et des armées républicaines espagnoles venues se réfugier en France en février 1939 après la victoire de Franco et de ses alliés nazis et fascistes, et qui furent rassemblés dans des camps de concentration jusqu'à la défaite de la France de juin 1940.

Nous reviendrons sur ce travail dans une prochaine livraison de la revue.

Mauro Carbone, *la Chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, « Matière étrangère », 2011, 168 p.

L'un des six chapitres de ce livre porte sur Merleau-Ponty et la pensée du cinéma, examinant la « convergence historique entre cinéma et philosophie », la « question du mouvement », « l'ontologie de l'image en tant que figure de précession réciproque ». Il repart de la conférence de 1945 à l'Idhec qui renversait la conception usuelle de la connaissance sensible –

accordant le premier rôle aux sensations, excitations locales que l'intelligence et la mémoire auraient pour tâche de réorganiser de manière unitaire –, en considérant comme première la perception conçue comme appréhension sensible dans son ensemble.

Gianfranco Casadio, *Gli ultimi avventurieri. Il film storico nel cinema italiano (1931-2001). Dal Medioevo al Risorgimento*, Ravenne, Longo Editore, 2010, 376 p.

Avec ce volume, Casadio termine une œuvre considérable commencée en 1989 et qui couvre les différents aspects du cinéma populaire et du cinéma de genre italiens depuis les débuts du parlant. Au total, ce sont dix volumes qui abordent successivement – il faut tous les citer pour avoir une idée de l'ampleur de l'entreprise – *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*, 1989; *Adultere, fedifraghe innocenti. La donna del « neorealismo popolare » nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, 1990; *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società nel cinema italiano degli anni Quaranta*, 1991; *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, 1995; *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1996*, 2 vol., 1997, 1998; *Col cuore in gola. Assassini, ladri e poliziotti nel cinema italiano dal 1930 ad oggi*, 2002; *Se sei vivo spara! Storie di pistoleri, banditi e bounty killers nel western « all'italiana » (1942-1998)*, 2004; *I mitici eroi. Il cinema « peplum » nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi (1930-1993)*, 2007.

Caroline Chik, *l'Image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion Presses universitaires « Arts du spectacle – Images et sons », 2011, 292 p.

« Fixe / animé », cette problématique est progressivement venue au premier plan des préoccupations de ceux qui travaillent sur l'image dès lors que les technologies numériques ont permis l'hybridation, la

migration, etc. des images fixes et des images en mouvement. Tandis que « l'image-mouvement » succédait, dans les années 1980, à une première tentative de pratiquer « l'arrêt sur image » (Barthes et sa théorie du photogramme), on revient ainsi sur la complexité des rapports entre ces deux « états », qui commence, selon l'auteur, par la nécessité de distinguer le « film-pellicule » et le « film-projection ». Préface d'André Gaudreault.

On reviendra sur cet ouvrage et sur d'autres qui œuvrent dans le même champ théorique dans une prochaine livraison de la revue.

Gérard Conio, *Dépassements constructivistes: Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, 400 p.

Quand la peinture sort du tableau pour féconder la scène, quand le théâtre sort de la scène pour reprendre vie sur l'écran, un même processus de métamorphose est à l'œuvre dans le désir de surmonter la sclérose des formes. Ainsi les trois noms qui sous-tirent cet ouvrage sont-ils attachés chacun à ces sorties de soi d'un médium vers un autre: Taraboukine pour la peinture, Axionov qui s'attache à l'analyse de la révolution théâtrale de Meyerhold et Eisenstein qui sort du théâtre et passe au cinéma. Le livre publie des traductions de textes de ces trois auteurs autour des objets cités ci-dessus. C'est particulièrement précieux pour Axionov dont aucun texte n'avait, sauf erreur, été traduit en français ni peut-être en anglais et si l'on connaissait plusieurs textes de Taraboukine (« le dernier tableau », etc.) on a ici sa « Théorie de la peinture » et des études concernant le théâtre de Meyerhold. Pour ce qui est d'Eisenstein, on nous propose une nouvelle traduction de « La dramaturgie de la forme cinématographique » (1929, écrit en allemand) traduit du russe. Conio parachève ces publications par un texte de réflexion plus générale sur la catégorie de montage où il oppose la « récupération » actuelle de la notion par les technologies de l'information et de la communication et le montage comme

« vision du monde » visant à changer la société, les mentalités et le fonctionnement même de l'art.

Sébastien Denis, *le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2011, 279 p.

Deuxième édition d'un ouvrage publié en 2007 qui s'attache au cinéma « image par image » dont la place a radicalement changé depuis l'avènement des technologies numériques. « La France, terre de Bazin et de la Nouvelle Vague, semblait vivre jusqu'à une date récente bien loin de l'animation », dit l'auteur dans ses premières lignes (Daney l'exclut même du cinéma...). Affirmation qu'il faut aussitôt modérer puisqu'on n'a cessé de parler de cinéma d'animation et de lui consacrer festivals (Annecy) et publications, sans compter l'importance de la production proprement dite qui ne s'est jamais interrompue. Mais la prémice de Denis concernait plutôt la place de l'animation dans les études universitaires. Quoi qu'il en soit le présent ouvrage offre un historique du cinéma d'animation, un exposé de ses réalités techniques et technologiques ainsi que des débats esthétiques et théoriques qui ont pu le traverser – en particulier autour des notions de « réel », « réalisme » et « imaginaire ». Le parti pris de l'auteur est de ne pas discriminer au sein de l'animation les usages publicitaires, propagandistes, expérimentaux, narratifs ou artistiques.

Jean de Luca, *Il était une fois Jean Gabin. Sa vie en 20 films inoubliables. Essai*, Paris, Thélès, 2010, 734 p.

Un ouvrage volumineux qui choisit d'évoquer la figure de Gabin à travers quelques-uns seulement de ses films, les plus fameux, les « 20 inoubliables ». Après l'essai sociologique sur le « mythe Gabin » de Ginette Vincendeau, il n'est sans doute pas possible de se situer en dehors de cette perspective et Jean de Luca ne se risque pas à restaurer une image mythique puisque le mythe est désormais démonté, il évoque toutefois ce mythe sans l'interroger plus avant.

Chaque film est documenté abondamment selon une construction ternaire : avant le film, le film et sa réception. L'auteur convoque ainsi des éléments biographiques comme des données esthétiques et enfin critiques en omettant malheureusement les références à ses sources quand ce ne sont pas des extraits de la presse quotidienne.

Alexandre Fontaine Rousseau (dir.), *Vies et morts du giallo de 1963 à aujourd'hui*, Longueuil, Panorama-cinéma, 2011, 568 p.

Réalisé par un collectif québécois, Panorama-cinéma, que coordonne le coordinateur du volume, le livre aborde le *giallo* en donnant à ce genre italien une extension générique qui du policier ou du film à énigme déborde sur le cinéma d'horreur ou d'épouvante. L'ensemble relève plus du travail de fans à l'égard du cinéma bis (mais pas seulement puisque Dario Argento et Mario Bava sont largement évoqués) que de l'approche universitaire mais, tel quel, l'ensemble est roboratif et offre des perspectives stimulantes dans une cinématographie italienne trop souvent considérée sous le seul angle des auteurs.

Rémi Fontanel (dir.), *Biopic : de la réalité à la fiction*, Condé-sur-Noireau, CinémAction / Editions Charles Corlet, 2011, 224 p.

Cueillant le succès d'un genre dont les exemples abondent, l'auteur rassemble une série d'études pour cerner les contours du « film biographique » dans ses diverses dimensions et champs de représentation (les artistes, les écrivains, les journalistes, les hommes politiques, les savants, les gangsters, les aventuriers, les sportifs...).

Ariane Gaudeaux, *la Balade sauvage de Terrence Malick*, Chatou, La Transparence, « cinéphilie », 2011, 121 p.

Baldlands, ce film de 1973, le premier du cinéaste « heideggerien » (élève de Stanley Cavell) devenu mystique, retrace un fait-divers qui impliqua des

morts en série aux Etats-Unis à la fin des années 1950. La dimension contemplative dont Malick s'est fait une spécialité oppose ici le milieu de la nature, exalté par l'image et le son, et l'activité des meurtriers, le couple Martin Sheen-Sissy Spacek (comme dans *la Ligne rouge* vingt-cinq ans plus tard où les soldats traversent une nature magnifiée alors qu'ils vont à la mort ou vont la donner). L'auteur analyse en détail le film et son contexte et réfléchit aux catégories philosophiques qui sont susceptibles d'en rendre compte. Préface de Marc Cerisuelo.

Antonello Gerbi, *Preferisco Charlot. Scritti sul cinema (1926-1933)*, Turin, Arago Editore, 2011, 134 p.

Historien des idées, écrivain, traducteur, Antonello Gerbi s'est, comme beaucoup d'intellectuels de son temps, intéressé au cinéma. Gian Piero Brunetta et Sandro Gerbi ont rassemblé ses articles, parus dans la revue *Il convegno*, couvrant une période à la charnière du muet et du parlant. Des écrits qui témoignent d'une grande indépendance d'esprit et s'inscrivent dans la veine de reconnaissance du cinéma comme étant l'art majeur du XXe siècle.

Pasquale Iaccio (dir.), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Naples, Liguori Editore, 2010, 318 p.

Les études italiennes font parfois rêver par leur dynamisme. En voici encore une preuve avec ce travail à plusieurs voix sur le cinéma (spectacles et tournages) non seulement à Naples mais aussi à Salerne, Cava de 'Tirreni, Caserta, Benevento, Avellino...

André S. Labarthe, *La saga « Cinéastes de notre temps ». Une histoire du cinéma en 100 films*, Paris, Capricci, 2011, 255 p. + dvd

L'aventure de la plus fameuse émission de cinéma à la télévision, récemment célébrée dans une rétrospective au Centre Pompidou.

Voir les Notes de lecture de ce numéro.

David Lescot, Laurent Veray (dir.), *les Mises en scène de la guerre au XXe siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2011, 692 p. + dvd

Ce volumineux ouvrage co-dirigé par David Lescot (spécialiste d'études théâtrales) et Laurent Veray interroge le lien, qui s'est tissé entre guerre et mises en scène théâtrale et cinématographique lors du XXe siècle. Pour eux le phénomène de la guerre « n'en finit pas de questionner la représentation artistique » en renvoyant théâtre et cinéma à leurs limites, éthiques et esthétiques, « les invitant à dépasser celles-ci pour inventer des formes nouvelles ».

On reviendra sur cet ouvrage dans une prochaine livraison de la revue.

Kazimir Malévitch, *le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, Gollion, Infolio, 2011, 489 p.

Traduit et présenté par Gérard Conio, un texte de Malévitch, central dans son corpus théorique, et qui n'est paru intégralement en russe qu'en 2000. Le manuscrit demeurait au Musée Stedelijk d'Amsterdam après que le Bauhaus en eu donné une édition fautive. Ecrit à Vitebsk où Malévitch dirigeait l'école des Beaux-Arts en 1919 et 1922 (auparavant dirigée par Chagall que le fondateur du suprématisme poussa dehors), c'est un traité dont n'étaient parus en français que des fragments dans les différentes éditions de ses écrits (dus à Nakov pour Champ Libre et Marcadé pour L'Age d'Homme). Malévitch annonce l'avènement de l'époque du sans-objet qui succédera au socialisme : « il n'y a pas de haut ni de bas, pas de but, pas de raison, pas de sens, pas d'esprit pratique, pas de nourriture, pas de temps, aucune dimension, aucune création – il contient la libération et la dissolution de tout, il abrite le rien libéré. »

Mario Martone, *Noi credevamo*, Milan, Bompiani, 2010, LV p. + 338 p.

Le livre reproduit le scénario écrit par Mario Mar-

tone et Giancarlo De Cataldo. Il s'ouvre par un long entretien avec le cinéaste (50 pages) recueilli par Lorenzo Codelli et est accompagné par une série de photos documentaires sur les sources iconographiques du film. Il constitue un diptyque avec le livre de photographies publié par le Musée du Cinéma de Turin.

Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now « Côté cinéma », 2011, 223 p.

L'improvisation est plutôt associée aux arts de la performance, en particulier à la musique de jazz, mais elle a accompagné le cinéma depuis ses débuts dit Gilles Mouëllic (le burlesque en particulier). Néanmoins le cinéma muet est peu présent dans son livre par décision, l'auteur considérant que l'improvisation était alors plus une contrainte qu'un choix. On pourrait évidemment soulever nombre de contre-exemples à cette affirmation (Vertov!), mais peut-être faudrait-il alors envisager la question de l'improvisation au sein de la catégorie qu'avait proposée Noël Burch dans *Praxis du cinéma*, celle d'« aléa » ou celles qu'avance Kracauer dans *Théorie du film*, « caméra-réalité » et « caméra constructive ». A quoi s'oppose l'improvisation ? au scénario « de fer », aux dialogues ciselés dont on ne doit pas déroger ? aux positions de caméra déterminées à l'avance ? La question n'est pas simple car rien n'empêche de considérer qu'un dispositif « contraignant » – comme en usent des cinéastes « constructifs » comme les Straub – offre un cadre où l'inattendu (est-ce « l'improvisé » ?) peut surgir (bruit, geste, émotion, etc.), que le cinéaste doit alors accepter, accueillir et conserver au montage. Pour l'auteur, le cinéma connaît une « tentative » de l'improvisation en particulier depuis l'avènement du parlant et il va s'intéresser à des cinéastes ayant cédé délibérément à cette tentative et l'ayant élevé au rang de méthode (tels Rouch, Rivette, Rozier, Cassavetes, van der Keuken, Suwa). En outre Mouëllic étudie le cas particulier du jazz comme performance filmée.

Jacques Rancière, *les Ecarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, 158 p.

Trois parties assez distinctes dans leurs objets dans ce nouveau livre de Rancière consacré au cinéma : 1) «Après la littérature»; 2) «Les frontières de l'art»; 3) «Politiques des films». Le deuxième ensemble est consacré à une approche monographique de Vicente Minnelli et d'autre part aux «films philosophiques» de Rossellini. La troisième à deux auteurs que Rancière a souvent commentés et analysés, Straub et Costa. La première partie est sans doute la plus élaborée qui s'attache à une problématique déjà engagée dans *la Fable cinématographique*, celle de la «relève» de la littérature par le cinéma ou plutôt de l'alignement de celui-ci sur celle-là, au point où son évolution l'avait conduite au moment de l'émergence du nouveau medium. La démonstration effectuée sur le cas de *Mouchette* de Bresson «adapté» de Bernanos est fort bien menée, même si on pourrait en contester la logique. Pour Rancière le cinéma «moderniste» de Bresson (pourquoi cet adjectif venu tout droit de la théorie américaine), soucieux de fonder sa «spécificité» sur un refus de la «représentation» littéraire et de ses «images», une récusation du jeu théâtral expressif au profit de la neutralité (du modèle), en vient à «soumettre le mouvement des images à des formes d'enchaînement narratif dont l'art des mots s'était affranchi.» La conviction de l'auteur est que le cinéma n'a pas tant à se distinguer du théâtre (discours explicite des cinéastes, des critiques et des théoriciens) qu'à prendre en compte l'antériorité de la littérature sur les plans où l'on pense qu'il innove. Il ramène ce «cinématographisme» littéraire (qu'Eisenstein appelait cinématisme) à trois traits : «le privilège de la parole muette, du pouvoir d'expression accordé à la présence silencieuse de la chose»; «l'égalité de toutes choses représentées»; «le traitement séquentiel du temps» (la narration «par blocs inégaux et discontinus d'espace-temps»). Le «modèle» de cette innovation «cinématographique» avant la lettre qu'opère

la littérature, c'est Flaubert. La critique de Bresson s'exerce avant tout sur les propos des *Notes sur le cinématographe*. La finesse de l'analyse textuelle de Bernanos manque en revanche quand on passe à *Umiliati* des Straub adapté de Vittorini permettant de la sorte une interprétation et de scènes et de personnages qui manifeste une contradiction avec le livre sinon avec le film.

Jacques Richard, *Dictionnaire des acteurs du cinéma muet en France*, Paris, Editions de Fallois, 2011, 912 p. Résultat d'une documentation recueillie au long de nombreuses années de recherches (depuis le lointain tome 2 de l'*Histoire comparée du cinéma* paru en 1968), le travail de Jacques Richard constitue une somme inégalée sur un sujet dont on ne connaît généralement que quelques aspects. On reviendra sur ce travail dans une prochaine livraison de la revue.

Pascale Risterucci, *Les Yeux sans visage* de Georges Franju, Crisnée, Editions Yellow Now, «Côté films», 2011, 112 p.

Ce petit livre de Pascale Risterucci consacré au film de Georges Franju, *les Yeux sans visage* (1959) s'inscrit dans une collection qui privilégie l'approche d'un film par un écrivain ou un critique en posture d'écrivain. Les résultats peuvent être discutables car les qualités de style et de réflexion ne sont pas toujours étayées sur une documentation suffisamment large et à jour sur le titre choisi. La collection connaît donc des hauts et des bas. Or dans le cas présent Pascale Risterucci allie précisément une élégance d'expression à une connaissance qui paraît exhaustive de son sujet. Le film de Franju – rare exemple de «film d'épouvante» dans le cinéma français (pas le seul cependant comme se risque à le dire l'auteur si l'on songe aux *Mains du Diable* de Maurice Tourneur) – échappe aux conventions d'un genre qui a son charme (voir les films B de Roger Corman) mais pour cette raison même demeure en

fin de compte rassurant, dans la tradition du Grand Guignol. *Les Yeux sans visage*, au contraire, demeure inquiétant, il ne bascule pas dans la convention et donc le poncif en raison de l'ambivalence sur laquelle il joue entre le familier et l'étrange et le passage de l'un à l'autre, leur hantise réciproque (comme Franju le mettait déjà en jeu dans *le Sang des bêtes*, *Hôtel des Invalides*, *Poussières*, *En passant par la Lorraine*). Risterucci le situe dans un registre appelé «Poésie de l'horreur». Cet oxymore est le point de départ qui organise son approche du film à partir de trois catégories poétiques mises en œuvre par Franju : la suggestion, l'affrontement, le dévoilement. Trois modalités du jeu qu'il introduit avec ce que le cinéma a en propre : la monstration, la figuration et les limites de celles-ci éprouvées par le spectateur en fonction du tempo adopté (durée des séquences, rythme du découpage) en termes d'attente, de surprise, d'exacerbation, etc. Au fil des pages, l'auteur s'attache aux différentes couches de représentation et de sens de ce film, parcourant successivement les plans du récit, de l'espace, du décor, des personnages, des objets, des animaux en autant de «peaux» superposées qu'elle décolle une à une. Le film n'est pas «spatialisé» comme dans les analyses sémiologiques traditionnelles (découpées en segments identifiés, éventuellement disposés en arbres), il est parcouru en autant de narrations qui constituent un palimpseste.

Sylvie Rollet, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe*, d'Alain Resnais à Rithy Pan, Paris, Hermann, «essais», «Fictions pensantes», 2011, 274 p.

L'objet de ce livre, écrit son auteur en avant-propos, «est de cerner les contours d'une poétique filmique de la Catastrophe à travers l'analyse des moyens dont dispose le cinéma pour affronter le défi que constitue pour la représentation l'irréalité ou la «surréalité» de l'événement». Catastrophe désigne ici les différents génocides arménien, juif et cambodgien et le mot est

choisi afin de «s'installer sur la scène de la pensée et opérer un déplacement : passer de la pluralité des faits [...] à l'unicité de l'événement.» Les faits ne sont, en effet, nullement «impensables» (connaissance et interprétation), c'est l'événement qui est impensable «ou plutôt insensé» : une «catastrophe anthropologique» impensable car elle «vise la déliaison du lien constitutif de l'humanité». La distinction résonne plus loin, quand Lanzmann est cité disant que son film «ne fait pas seulement partie de l'événement de la Shoah, il contribue à la constituer comme événement.» Trois modes d'approche sont dégagés par Rollet : celui d'Alain Resnais (*Nuit et brouillard*) et Harun Farocki (*Images du monde et inscription de la guerre, Sursis*) s'appuie «sur le seul pouvoir du montage». «Placé sous le signe du faux», le cinéma d'Atom Egoyan (*Calendar, Ararat*) consiste «en un emboîtement vertigineux de représentations, systématiquement désavouées, d'un événement qui reste à imaginer». Inversement, «c'est la puissance de réapparition au présent d'un passé toujours revenant» que convoquent les films de Claude Lanzmann et de Rithy Panh (*S21*). On pourra relire dans une proche démarche cherchant à établir une «poétique», le livre d'Hélène Raymond, *Poétique du témoignage* (L'Harmattan, 2008) qui opposait, elle «la mise en scène des temporalités» à celle des «événements» représentés dans le film de Resnais (seul examiné) par des documents d'archives. Quant à *Shoah* de Lanzmann, voir ci-dessous le numéro d'*Etudes photographiques*.

Zeenat Saleh (dir.), *les Cinémas de l'Inde. Les années 2000*, Condé-sur-Noireau, CinémaAction / Editions Charles Corlet, 2011, 168 p.

A un moment où le cinéma indien connaît le succès en Occident et qu'a même été forgé le néologisme de Bollywood, les textes rassemblés par l'auteur permettent de faire le point sur un phénomène industriel, culturel, idéologique, finalement assez mal connu.

Matthew Solomon (dir.), *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip on the Moon*, New York, State University of New York Press, 2011, 259 p. + dvd

Livre collectif centré sur *le Voyage dans la lune*, ses variantes et multiples versions. Dans son introduction Matthew Solomon, après avoir évoqué diverses tribulations du film et l'acquisition en 1937 d'une copie par le MoMA fournie par Langlois, rappelle la place centrale qu'a occupée le film dans les débats sur le cinéma des attractions. Charles Musser avait véhémentement combattu la théorie consistant à rattacher ce film au dit cinéma des attractions car il y voyait au contraire une domination de la narration et avait réclaté une analyse détaillée du *Voyage dans la lune*. Ce volume répond à cette revendication avec des contributions de Paolo Cherchi Usai («A Trip to the Movies: Georges Méliès, Filmmaker and Magician»), André Gaudreault («Theatricality, Narrativity and Trickality: Reevaluating the Cinema of Georges Méliès»), Thierry Lefebvre («A Trip to the Moon; A Composite Film»), Ian Christie (l'influence de Verne et Wells), Antonio Costa de Robida à Marcel Fabre), Tom Gunning (la vision moderne), Frank Kessler (la féerie), Richard Abel et quelques autres, ainsi que trois textes de Méliès. Le dvd comporte deux versions d'assez piètre qualité, l'une reconstruite en 1997, accompagnée d'une musique originale de 1903 et l'autre une version teintée découverte en 2000 en Espagne, l'une et l'autre commentée (option).

Kiyoshi Takeda, Mikiko Uchiyama (dir.), *Marionnettes japonaises: Ningyô-jôruri. Itinéraire d'un film*, Tokyo, Musée du Théâtre de l'Université Waseda, 2011, 97 p.

Grâce à la collaboration du Musée Albert-Kahn, le Musée du Théâtre de l'Université Waseda à Tokyo a pu acquérir une copie 35 mm d'un film consacré au théâtre *bunraku* intitulé *Marionnettes japonaises* conservé dans l'établissement de Boulogne-Billan-

court (un positif nitrate teinté). Cette acquisition a permis la mise en place d'un programme de recherches dirigé par trois professeurs de l'université Waseda et d'autres chercheurs de l'université de Tokyo consacrées à ce document rare. Le résultat de ces recherches a été présenté au public du Musée fin 2009 et rencontra un accueil enthousiaste car peu de documents de cette sorte subsistent au Japon et qu'on voit des interprètes célèbres dont il n'existe aucune image animée par ailleurs. Devant ce succès, il fut décidé de publier le rapport de recherche en une édition bilingue japonaise et française. La publication présente un découpage analytique de la bande, tournée en 1921, et qui tient en trois bobines (779 m), soit 71 plans pour lesquels un photogramme est choisi par plan, plus les cartons, reproduits, traduits et commentés en regard. L'une des particularités de ce document est qu'il n'a pas été tourné par les opérateurs qu'Albert Kahn envoyait à travers le monde pour les «Archives de la planète» mais qu'il émane de la compagnie de cinéma la Shôchiku. Du strict point de vue de la collection Albert-Kahn, il posait donc un problème d'identification, de datation et d'acquisition (que rappelle Jocelyne Leclercq, conservatrice films du musée, dans l'ouvrage). D'après Hiroshi Sakurai, conservateur au Musée du Théâtre de l'Université Waseda, le film – qu'une projection à une vitesse correcte de 16 im/sec. établie par confrontation avec des enregistrements sur disques 78 tours, fait durer 42 minutes – a été réalisé dans les studios de Kamata de la Shôchiku, peu après les représentations données au théâtre Yûraku-za par la troupe du Théâtre Bunraku d'Osaka en tournée (du 7 au 24 juillet 1921), entre le 10 et le 16 août, et fut exploité peu après avant un film d'action (*Ô Forces! Retenez-vous!*) et une tragédie moderne (*les Larmes de la loi*). Encore l'examen minutieux du métrage a-t-il permis de mettre en lumière le caractère composite du film tel que conservé en France. En effet, une partie des séquences correspond au film projeté en août 1921 tandis qu'une autre semble appartenir à

un tournage plus tardif à Osaka, en 1927. Le film est disponible dans le coffret CD-DVD «Nisei Toyotake Koutsubodayû (Yamashiro-no-shôjô) Gidayû Meishû, édité par Nippon Columbia/Kinokuniya Shoten (KKMS-2-11).

Revue

Archivos de la filmoteca, n° 67, avril 2011

Un premier ensemble intitulé «Argel-Bombay» est consacré aux paysages urbains au cinéma (du Caire à Téhéran) et un second est centré sur la personnalité et les écrits de Harry Alan Potamkin, critique américain «radical» mort à 33 ans en 1933, qui publia dans *Close Up*, *Experimental Cinema*, etc. Trois de ses articles de 1930 sont publiés (en espagnol): «Tendances du cinéma», «Critique cinématographique» et «L'avenir du cinéma». Enfin un dossier consacré au photographe américain Jacob Riis (d'origine danoise) qui, à la fin du XIX^e siècle inaugura un type de reportage sur les quartiers pauvres de New-York alliant le texte à l'image (*How the other Half lives* – Comment vit l'autre moitié, 1890).

Capricci. Actualités critiques, 2011

Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies, Vol. 21, n° 2-3, printemps 2011

Sous la direction de Laurent Le Forestier, ce numéro porte pour titre: «Des procédures historiographiques en cinéma». Bien qu'*in fine* Jacques Aumont soutienne que «L'histoire du cinéma n'existe pas», les autres contributeurs du numéro réfléchissent aux différentes modalités, types d'écriture, origine et élargissement à de nouveaux objets de l'écriture de l'histoire du cinéma. A commencer par le directeur de la livraison, Le Forestier dans une introduction substantielle qui repart notamment de l'éditorial de 1895 n°50, puis avec Frank Kessler et Sabine Lenk

(«L'écriture de l'histoire au présent. Débuts de l'historiographie du cinéma»), François Albera («Trois «intrigues» de Georges Sadoul»), Philippe Gauthier («L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma»), Charlie Keil («Narration in the Transitional Cinema: The Historiographical Claims of the Unauthored Text»), Francesco Di Chiara et Valentina Re («Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography»).

On reviendra sur cet ensemble dans une prochaine livraison de la revue.

Décadrages. Cinéma à travers champs, n° 19, automne 2011

Un numéro consacré entièrement au «film sinueux» de Gus van Sant, *Elephant*. Dans son éditorial Alain Boillat évoque la coïncidence douloureuse de l'épisode du lycée de Columbine retracé par Sant et l'événement récent de la tuerie en Suède. Mais, écrit-il, si le «tueur d'Oslo semble avoir agi par conviction idéologique», «les adolescents du Colorado [...] étaient totalement dépourvus de culture historique et politique» (bien que les deux jeunes gens visionnent, parmi d'autres choses, des films nazis dont il n'est étrangement pas fait état dans les articles quoiqu'un photogramme reproduise une télémeuble d'une immense croix gammée). Edouard Arnoldy s'intéresse aux «écarts» de Sant dont le cinéma explore les rapports du cinéma et des autres images, Alice Laguarda à la «mise en crise de l'adolescence dans une modernité en crise», Gaspard Vignon analyse la musique et le silence dans le film, Boillat la question des points de vue et Selim Krichane le rapport qu'entretient *Elephant* avec les jeux vidéo, tandis que Charle-Antoine Courcoux développe une analyse *gender* du film et inscrit la pulsion meurtrière des deux adolescents dans la problématique d'une masculinité en crise. L'inépuisable richesse herméneutique du film évoquée en ouverture se déploie donc dans de nombreuses directions mais on retiendra la

citation que Courcoux fait de Nicole Matthews : « l'intertextualité et la réflexivité, loin d'être garantes d'une prise de distance critique « vis à vis de la diégèse du texte et des idéologies dominantes » peuvent tout aussi bien encourager une *proximité* avec la figure qui produit ce texte », une connivence établie sur la base de la reconnaissance d'une forme relativement tacite d'adresse au spectateur. » On apprend, presque incidemment, qu'*Elephant* est inspiré voire est un *remake* d'un film homonyme d'Alan Clarke de 1989, court métrage réalisé pour la BBC, désormais en bonus des DVD du film de Sant, fait qui aurait peut-être mérité d'être examiné plus amplement.

Études photographiques, n° 27, mai 2011

Cette revue désormais bilingue, toujours passionnante par les études historiques qu'elle publie, nous retient particulièrement dans ce numéro avec « le rapport Karski » de Rémy Besson et « Léon Moussinac et *l'Humanité* du cinéma » de Valérie Vignaux. Besson revient sur la polémique qui opposa Yannick Haenel à Claude Lanzmann sur la question du « rapport Karski », ce résistant polonais qui se rendit aux États-Unis pendant la guerre pour alerter le président Roosevelt sur les abominations nazies et notamment le génocide des juifs. Haenel, revenant sur la personnalité de Karski et sur la présentation de son témoignage dans *Shoah* développait de manière fictionnelle l'entrevue à la Maison Blanche. Lanzmann répondit à cette initiative qu'il jugeait mensongère en constituant un nouveau film reprenant l'entièreté du filmage de Karski qu'il avait effectué, qui fut diffusé sur Arte précédé d'une philippique de l'auteur à l'encontre du romancier. Le débat et ses côtés (*les Temps Modernes* – que dirige Lanzmann – n'ayant pas été la dernière à le nourrir) se posait sur un plan éthique : vérité et mensonge ; a-t-on le droit d'imaginer une scène comme celle-là, etc. L'auteur de cette étude est, lui, allé étudier le matériel de tournage du film *Shoah*, les chutes, les doubles et il s'est entretenu avec la monteuse. Il ressort de son enquête que Lanzmann a

construit son film, tout factuel que soit son matériau, pour élaborer un discours sur l'événement. Quitte à couper un mot ici ou à remplacer un autre (Belzec devient Varsovie) entre le matériel brut et l'édition de celui-ci sur Arte lors de la polémique, entre le premier film et le second. L'entretien de 1978 demeure ainsi toujours « inédit » dans l'ordre qui a été le sien au tournage et dans son intégralité. La comparaison entre *Shoah* et ce *Rapport Karski* met en outre en évidence les changements de points de vue de Lanzmann sur son matériau qu'il organise différemment ce qui est évidemment parfaitement légitime à condition de ne pas être masqué derrière le discours de l'objectivité de l'enregistrement tel quel. Examinant enfin le matériel filmé d'un colloque où intervenait Karski, là aussi Rémy Besson observe que la transcription écrite de ces déclarations (texte) a adapté la parole filmée pour que les déclarations du témoin correspondent aux desseins du réalisateur. Ces deux cas posent donc la question de la « source » et des usages des films en question dès lors qu'on les présente (par exemple quand l'Éducation nationale diffuse *Shoah* en milieu scolaire) comme des témoignages bruts, authentiques, etc.

Dans son étude sur Moussinac et *l'Humanité*, Valérie Vignaux montre que l'activité du critique dans la période considérée (1923-1939) est placée sous le signe du militantisme culturel (théâtre, photo, édition du parti communiste, création du magazine *Regards*) cinématographique (Les Amis de Spartacus) et du cinéma militant. D'abord hostile aux films militants « amateurs » (une polémique éclate à ce sujet en 1928 avec un instituteur du parti prônant l'utilisation du « Pathé-Baby »), il s'efforce d'encadrer cette activité. Naît ainsi une Fédération Ciné-Photo comme il en existe déjà en Allemagne et en Grande Bretagne. Elle est absorbée par la section cinéma de l'AEAR qui devient Alliance du cinéma indépendant puis Ciné-Liberté (sur un aspect particulier de cette coopérative, voir l'étude de Michel Cadé sur les films liés à la Guerre d'Espagne dans *la Retirada en images*

mouvantes publié par l'Institut Jean-Vigo). Mentionnons encore l'article qui ouvre le numéro, dû à Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg, échantillonner le chaos », fût-ce pour ces liens avec le « Point de vue » de notre numéro. En effet Warburg collectionna des images de la Grande Guerre dans la perspective de constituer une iconothèque.

Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques, n° 17, printemps 2011

Voir dans ce numéro les Notes de lecture.

Vertigo. Revue de cinéma, n° 40, été 2011

Le sujet de cette revue thématique est, pour cette livraison, « L'Idiotie ». Le cinéma serait le plus idiot des arts puisqu'il a recours à une mécanique vouée à enregistrer ce qui est là, soit, dans les termes de Clément Rosset, l'idiotie du réel. Jean-Claude Durafour dans « L'idiot du filmage » parle de « dévoiler l'idiotie comme vérité du monde » et analyse dans cette pers-

pective le *Perceval le Gallois* de Rohmer et les *Onze Fioretti de saint François d'Assise* de Rossellini. Fabienne Duszyński s'attache au *Wanda* de Barbara Loden, épouse de Kazan, dont ce fut le seul film, tourné et interprété par elle. Joachim Lepasquier fait le portrait de Jerzy Skolimowski (« Pour un héroïsme de l'idiotie »), Thomas Lasbleiz celui d'Ingrid Bergman en « ravi de la crèche » (dans *Europa 51*), etc. Mais l'essentiel du numéro, comme l'annonce la photo de couverture où « Oncle Jean », bonnet de ski sur la tête, se tord la bouche à la manière de quelque Ben Turpin, ce sont quatre études consacrées à ou tournant autour de Godard : le mot d'esprit, « le zéro et l'infini », « Marx au grand magasin » (sur l'idiotie et le burlesque des films du Groupe Dziga-Vertov), « Sur et sous la communication ».

O de conduite. Revue de l'union française du film pour l'enfance et la jeunesse, n°77, juillet 2011

Dossier sur le cinéma iranien.

Notes rédigées par F. Albera et Jean A. Gili